This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

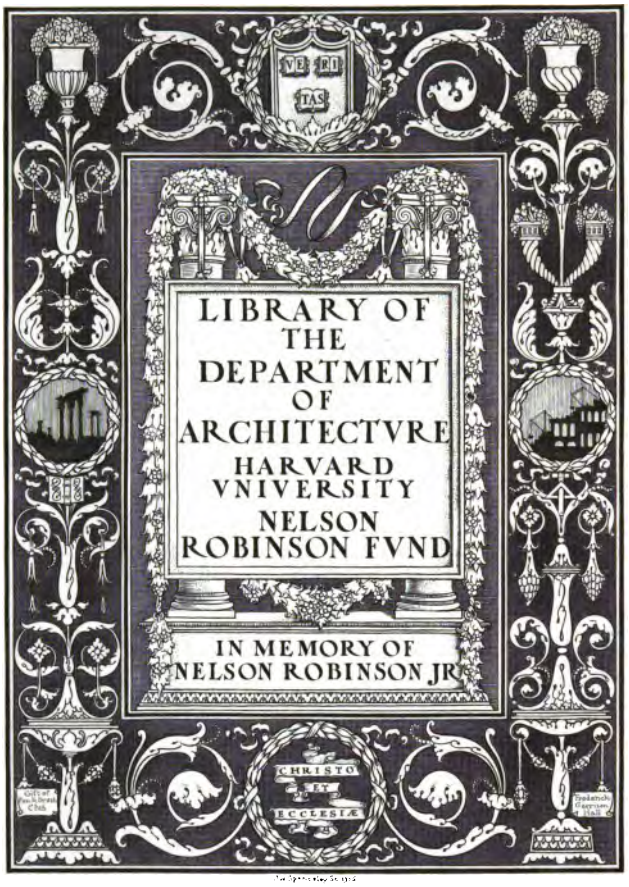
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


LIBRARY OF
THE
DEPARTMENT
OF
ARCHITECTVRE
HARVARD
VNIVERSITY
NELSON
ROBINSON FVND
IN MEMORY OF
NELSON ROBINSON JR
CHRISTO
ET
ECCLESIÆ

FRIEDRICH II. VON HOHENSTAUFEN

UND

DIE ANFÄNGE

DER

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE

IN

ITALIEN

VON

BARON HEINRICH VON GEYMÜLLER

MÜNCHEN. F. BRUCKMANN A.-G.

1908.

FRIEDRICH II. VON HOHENSTAUFEN

UND

DIE ANFÄNGE

DER ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE

IN

ITALIEN

FRIEDRICH II. VON HOHENSTAUFEN

UND

DIE ANFÄNGE

DER

ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE

IN

ITALIEN

VON

BARON HEINRICH VON GEYMÜLLER

MÜNCHEN. F. BRUCKMANN A.-G.
1908

Q.1.p.3

5 March 1909
DEPARTMENT OF ARCHITECTURE,
HARVARD UNIVERSITY.
658

X A
5

I.

ZUR ENTSTEHUNGSFRAGE DER ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN ITALIEN.

Die vorliegende Studie über den Ort und die Zeit der Entstehung dieses Stils wurde als Einleitung zum Gesamtüberblick, mit welcher „die Architektur der Renaissance in Toscana"[1]) abschliesst, am Ende des Jahres 1906 geschrieben und zwei Hauptgründe haben zu ihrer Entstehung geführt. Über zwanzig Jahre waren verflossen, seitdem ich ersucht worden war, die Chefredaktion jener grossen Publikation zu übernehmen und den Text der ersten Lieferung schreiben musste, ohne jene langjährigen Vorstudien, die vor jeder ernsten Arbeit erwünscht sind.

Es war ausserdem nie meine Absicht gewesen mich mit der Renaissance in Toscana, so lieb sie mir auch war, näher abzugeben. Meine Ziele waren andere und ich hatte jene Arbeit allein deshalb übernommen, weil die Verlagsanstalt nur unter dieser Bedingung die Veröffentlichung der Aufnahmen der Gesellschaft von San Giorgio unternehmen wollte.

So kam es, dass ich in jener Einleitung nur die Anschauungen vertreten konnte, die damals herrschten und in meinem unvergesslichen Freunde Jacob Burckhardt ihren genialsten Förderer und Vertreter gefunden hatten.

Man wird es nun begreiflich finden, dass nach einem so langen Umgange mit den Werken der Renaissance in Toscana, mir einige Erscheinungen derselben klarer werden konnten. Vor Allem waren es die Verhältnisse, welche das bahnbrechende Auftreten Brunellescos ermöglichten, die mir allmählich verständlicher wurden. Diese

---

[1]) Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G. München 1884—1908. Für das Nähere verweise ich auf das Schlusswort des Werkes. Bd. XI.

Verhältnisse waren aber mit der Entstehung der italienischen Renaissance selbst aufs engste verknüpft. Hier aber stand ich vor einer Frage, die oft an mich herangetreten war. Woran es wohl liegen konnte, dass die Anfänge des Wiedererwachens der Skulptur und Malerei an die Namen Niccolò Pisanos, Cimabues und Giottos geknüpft werden, währenddem das Wiederaufblühen der Architektur in Italien erst mit Brunellesco — über hundert Jahre später — stattgefunden haben sollte? Ich fühlte nun, dass unter dem Einflusse solcher Anschauungen ich vielleicht dem Auftreten Brunellescos einen etwas zu plötzlichen oder gar wunderbaren Charakter gegeben hatte. Ich erkannte, dass der Bruch mit der Vergangenheit kein so schroffer gewesen war und dass die Früh-Renaissance nicht plötzlich und als ein schroffer Gegensatz zur Gothik, wie Minerva aus dem Haupte Jupiters fertig dastehend aufgetreten sei.

Es gelang mir, das Wesen und die Verhältnisse jener langjährigen Zeit zu erkennen, von welcher Jacob Burckhardt das ebenso wahre als geflügelte Wort gesagt: Es habe die Renaissance schon lange vor der Thür gewartet.

Noch eine andere Arbeit hatte dazu beigetragen, mich zu zwingen, über das Wesen und die Entstehungsfragen der Renaissance zu möglichst klarer Erkenntnis zu gelangen. Es war der mir 1881 anvertraute Auftrag, für das Handbuch der Architektur, die Baukunst der Renaissance in Frankreich zu schreiben. Auch dieses Gebiet war mir fremd und noch entfernter von meinen bisherigen Studien als die vorerwähnte Arbeit und stellte mich vor noch grössere Schwierigkeiten. Sie rührten von den in Paris herrschenden alten und neuen Anschauungen über die Entstehungszeit und die Dauer der französischen Renaissance her.

In den ersten Kapiteln letzterer Arbeit habe ich eingehend diese Fragen geschildert und die Resultate meiner Untersuchungen niedergelegt. Es war oft ein sehr unbehagliches Gefühl sich vielfach im Gegensatze zu den Anschauungen zu befinden, die in dem eminentesten, geistreichsten, feinfühlendsten, künstlerischen Milieu Europas herrschten. Ich erkannte aber allmählich, dass diese Anschauungen, die in den Pariser Ateliers, Salons und kunstindustriellen Kreisen herrschten, hauptsächlich auf Werke von Literaten

beruhten und so gut wie nie von historisch gebildeten Künstlern behandelt worden waren und dass die etwa vorhandenen z. T. vortrefflichen Arbeiten entweder Monographien waren, zu kurze Perioden umfassten oder den Zusammenhang zwischen französischen und italienischen Erscheinungen in gar zu ungenügender Weise erforscht hatten. Das letztere Studium, besonders die Theorien Palustres und meines lieben Freundes Louis Courajod, veranlasste mich, nun die Renaissance nicht mehr blos als den italienischen National-Stil zu betrachten, wie ich es zu tun gewöhnt war, sondern als einen Stil, der sich über ganz Europa verbreitet hatte, ja zu einem Weltstil geworden war.

Hierdurch wurde ich genötigt möglichst scharf festzustellen, welche Elemente in einem Werke unerlässlich nötig sind, um es als Renaissancewerk bezeichnen zu dürfen. Und dieses wiederum führte mich zu der Frage, wann und wo haben sich diese notwendigen Ingredienzien der Renaissance zum ersten Male klar zusammen verbunden.

Ich gestehe gerne, dass es einer ganzen Reihe von Jahren bedurft hat, bis ich zur vollkommen klaren Erkenntnis gelangt bin, wie man aus den in folgenden Arbeiten ausgesprochenen Ansichten ersehen kann:

1898, Band I meiner Baukunst der Renaissance in Frankreich. 1900: De l'abus du mot de Renaissance. In der zweiten Ausgabe dieser kleinen 1903 wiederholten Schrift liess ich die Renaissance in Toscana bereits mit Arnolfo di Cambio am Florentiner Dom beginnen. Endlich 1906: die vorliegende Arbeit.

Ein Jahr ist seit der Fertigstellung derselben verflossen und hat mich in den jetzt entwickelten Ansichten nur bestätigt.

Die hier in Betracht kommenden Momente sind: die drei Ideal-Quellen der Renaissance — Ihre Wiege am Hofe Friedrich II. in Süditalien — Das Wirken Niccolò Pisanos — und die Renaissance unter gothisierendem Gewande bis zu Brunellesco.

II.

DER CHARAKTER DER RENAISSANCE UND DEREN DREI IDEAL-QUELLEN.

Bei der heutigen Anarchie der Geister treten fortwährend neue verwirrende Begriffe und Definitionen der Renaissance und irrtümliche Ansichten über deren Entstehung ans Tageslicht. Sie sind meistens ungenügend, oft geradezu falsch, weil sie nur einseitige sind, weil sie vergessen, dass die Renaissance drei Quellen hat und sie meistens nur eine derselben im Auge haben.

Um diesen Irrtümern entgegenzutreten und gleichzeitig den Missbrauch des Wortes Renaissance für Bezeichnung von Stilen, die keine Renaissance sind, ins klarste Licht zu setzen, gelangte ich zu einer Definition, die ich schon zweimal veröffentlicht habe.[1])

---

[1]) Im Congrès archéologique de l'Association Française pour l'avancement des Sciences, Paris 1900. Compte rendu de la 29me Session S. 313. Und abermals im Congresso internazionale di Scienze Storiche in Roma 1903.

Ich gebe diese Mitteilung in ihrer letzteren Form hier wieder.

L'auteur désire appeler l'attention sur le danger qu'il y a à qualifier de „Renaissances" des styles qui ne renferment pas les éléments indispensables à la Renaissance:

UN ÉLÉMENT ANTIQUE ET
UN ÉLÉMENT DE L'ART GOTHIQUE.

L'abus de ce nom éminemment juste pour désigner un fait unique dans l'histoire du monde, fausse l'intelligence des phénomènes et rend plus difficile leur étude scientifique et historique. Les périodes et styles qu'il ne faut pas considérer comme de Renaissances sont:

En Italie: les différentes tentatives des écoles Romanes (Pisane et Toscane, aux XIe et XIIe siècles, et celles des Cosmates, plus au midi et à Rome).

En France: 1° la merveilleuse éclosion de l'art gothique, aux XIIe et XIIIe siècles: 2° l'école franco-flamande et le naturalisme réaliste de la Flandre, du nord de la France et de la Bourgogne, aux XVe siècle.

Les tentatives italiennes ci-dessus sont des essais de *relèvement* latin, de *renouveau* latin, de *reprise* de formes latines. Il leur manque l'élément qui, seul, aurait pu les rendre viables et produire une véritable Renaissance.

Diese verlangt als unentbehrlich die Mitwirkung eines antiken und eines gothischen Elements. Um dem Sinn ihres Namens und der historischen Wirklichkeit zu entsprechen, muss sie nicht bloss eine Verbindung mit einem gothischen Elemente sein, sondern eine Modifikation einer seiner Formen oder Prinzipien im Sinne antiker Richtung bilden. Sie ist eine künstlerische Handlung, die eine gothische Konzeption modifiziert, einen Teil der Gothik beseitigt und durch etwas Antikes ersetzt. Instinktiv war die Rückkehr zur nationalen Antike, wie sie z. Teil der Empirestil verwirklichte, ihr Ziel. Sie hatte es nie aufgegeben und ich werde hier Fälle zeigen wo das italienisch Romanische im selben Werke und im selben Moment, wo es gothische Elemente annimmt, direkt in die Renaissance übergeht.

Demnach stellte es sich als richtiger heraus, die romanische Schule Pisas nicht als die erste romanische Renaissance des XI. und XII. Jahrhunderts zu nennen, sondern als „un relèvement latin, un renouveau latin une reprise de formes latines" zu bezeichnen oder auch als ein Réveil oder „Rivival".[2])

L'éclosion de l'art gothique est, d'une part, beaucoup plus qu'une Re-Naissance, d'autre part, c'est quelque chose de plus limité et restreint. Ce style et son esthétique ont eu la gloire d'introduire dans le monde quelque chose d'absolument nouveau et sans précédent. Ce n'est donc pas une Re-Naissance, mais la „Naissance" première et glorieuse de l'Art basé sur l'étude de la nature du Nord, de l'Art français, en même temps l'Art national de tous les peuples gallo-germains.

L'Art franco-flamand, loin d'être l'origine d'un nouveau style, celui de la Renaissance, est l'expression dernière d'un style qui finit. C'est la forme la plus libre, la plus complète, la plus intense de la psychologie, du goût et de l'esthétique gothiques.

Ce qui manquait aux écoles toscanes et romanes était le contraire de ce qui manquait aux écoles franco-flamandes. Aux premières il fallait un ferment gothique qui n'était pas encore né; aux secondes, un ferment italo-antique. Sans le mariage de ces deux esthétiques, jamais il n'y aurait eu de Renaissance.

La Renaissance commence en grand en Toscane, avec le Dôme de Florence, d'Arnolfo di Cambio, une conception „d'esprit et de proportions *antiques*" dans une robe semigothique, comme Saint-Eustache, à Paris, au XVIe siècle, est un édifice gothique dans une robe de Renaissance milanaise et François Ier.

[2]) Siehe auch meine Baukunst der Renaissance in Frankreich, I, S. 27.

Ich gehe nun hier einen Schritt weiter und möchte sie zugleich als die Blüte des Pisanisch-Romanischen Stils im lateinischen Sinne bezeichnen. Ferner aber hat mir ein 1905 erneuter Besuch in Pisa gezeigt, dass am Battistero aber auch eine wirkliche Renaissancebewegung stattgefunden hat. Es ist der Moment, wo man beginnt die eindringenden gothischen Details wieder durch antikisirende Elemente umzugestalten.

In der Kunst der Renaissance ebenso wie in der modernen Welt leben drei Seelen eng verbunden. Die Seele des klassischen, griechisch-römischen Altertums, die Seele des Christentums und die Seele der nordischen Völker. Wer sie nicht alle vor Augen hält, ist, sobald es sich um Fragen über das Wesen der Renaissance, ihres Charakters, ihres Ursprungs und ihrer Entwicklungsgeschichte handelt, den verschiedenartigsten Irrtümern ausgesetzt.

Zwischen der Kunst der Renaissance im weitesten Sinne dieses Wortes, wie ich sie in meiner Baukunst der Renaissance in Frankreich zu definieren gesucht habe und dem Christentum bestehen dermassen intime Beziehungen, dass sie kein anderer Stil der Welt je gezeigt hat noch zu zeigen imstande sein wird. Die Renaissance hat den Bund zwischen den nordischen und den südlichen Idealen geschlossen.

Das Christentum als neuer Bund zwischen Gott und den Menschen ermöglicht dem Menschen die geistige Wiedergeburt: eine Renaissance im vollsten Sinne des Wortes. Es hat den Menschen „neue Seelen" gegeben. Diese treten schon in einigen Malereien der Katakomben deutlich hervor: es ist dies der Stamm, aus dem in Verbindung mit seinen zwei Hauptästen das „inzwischen anders gewordene Volk", von dem Burckhardt spricht, hervorgegangen ist.

Die vorchristliche Griechisch-Römische Kunst ist diejenige, in welcher bis auf den heutigen Tag das Prinzip objektiver Vollkommenheit dem Gebote Christi, nach himmlischer Vollkommenheit zu trachten, am nächsten gekommen ist.[1]) Die Antike war daher berufen, im richtigen Moment der Weltgeschichte eines der ewigen

---

[1]) Siehe Evangelium des Matthäus, V, 48.

Grundsteine der christlichen Kunst der Renaissance zu werden und ihrem Prinzipe nach zu bleiben.

Die Entstehung und der Charakter der modernen Völker Europas beruht auf den verschiedenen Graden der Verschmelzung der Völker lateinischer Kultur und Rasse mit den nordischen Eroberern. Ebenso besteht die Kunst der Renaissance in der Verschmelzung von Errungenschaften der antiken und der gothischen Kunst. Die Zeitpunkte dieser Verschmelzungen sind verschieden und nicht immer genau festzustellen. Diese Momente hängen vielfach von den Proportionen der konstituierenden Völkerschaften in den neuen Nationalitäten ab; ebenso von Ihrer Begabung für Kultur und Kunst.

In der Kunst äussern sich die ersten Versuche der Verschmelzung nordischer und lateinischer Ideale in den zahlreichen romanischen Stilschulen, die in den Hauptgebieten des westeuropäischen Teils des Römerreichs entstanden. In Frankreich zählt man deren jetzt etwa 25. In Italien will ich nur die lombardische, die Ravennatisch-Venezianische, die Pisanerschule, die der Kosmaten und die beiden in Süditalien und Sizilien erwähnen. In Deutschland zählte man früher nur zwei: die rheinische und die sächsische. Und sollte man seitdem auch einige mehr isolirt haben, so würde dieses am hier hervorgehobenen nichts ändern.

Die Zahl und Verteilung dieser romanischen Schulen erklärt allein schon wie es kam, dass Nordfrankreich der Schöpfer der Gothik und mit ihr des Nationalstils aller gallogermanischen Völker wurde. Hier allein waren die richtigen Proportionen der nötigen Völkerelemente zur lebendigen Verbindung vorhanden. In der Lombardei war das gallogermanische Element ungenügend vorhanden. In Deutschland überwog — wie das Schicksal der Gothik in Deutschland zeigt — das Nur-Deutsche allzusehr.

Erst nachdem die Gothik in ebenso wundervoller als vollständiger Weise die Kunstformen für diejenigen Ideale geschaffen hatte, deren Träger die nordischen Völker zu sein berufen waren, konnte ein ebenbürtiger, fruchtbringender Bund zwischen dem antiken Ideal der Vollkommenheit und dem der nordisch-christlichen Sehnsucht geschlossen werden.

III.

FRIEDRICH II. UND DIE WIEGE DER RENAISSANCE IN SÜDITALIEN.

Die Völker des Nordens nahmen bald die französische Gothik auch als ihren Nationalstil an. Die Veränderungen, die hierbei entstanden, waren meistens keine prinzipiellen und rühren nur vom verschiedenen Reichtum, Baumaterial und Kunstvermögen der einzelnen Völker her.

Ganz anders war es in Italien, als die Gothik dort einzusickern begann. Mit Ausnahme weniger von nordischen Mönchsorden (Cistercienser) zu ihrem eigenen Bedarfe errichteten Gebäude[1]), wurde eine prinzipielle Sichtung der Gothik vorgenommen. Nirgends nahm man es mit ihrem System der Konstruktion und der Gesamtkomposition ernst, selbst nicht am Mailänder Dom, wo man, durch die Wahl fremder Meister, öfters dies zu tun glaubte.

Hier nahm man irgend ein Detailbild, dort Buchstaben aus dem gothischen struktiven oder blos dekorativen Alphabet.

In Italien also fand die Begegnung zwischen Gothik und Antike statt. Hier trat die erste Reaktion gegen die Gothik oder deren Umgestaltung im Sinne der Antike auf. Hier ist die Wiege der Renaissance zu suchen.

Eine Reihe von Punkten scheinen anzudeuten, dass die Wiege an derselben Stelle lag, wo man die der italienischen Sprache selbst anzunehmen pflegt, am Hofe Friedrich II. von Hohenstaufen, indem er den italienischen Volksdialekt „il Volgare" zur offiziellen Hofsprache machte. Sein süditalienisches und sizilianisches Reich wird von den Italienern häufig als das erste nationale italienische

---

[1]) C. Enlart. Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, Paris 1894.

Königreich angesehen. Er hatte dasselbe zugleich zum ersten Lande mit moderner Staatseinrichtung geschaffen.

Dieser Imperator stupor mundi war durch seine italienische Mutter schon in seiner Person dem Bunde südlicher und nordischer Naturen entsprungen, ein Symbol der Renaissance, die ebenfalls aus diesem Bündnis hervorgehen sollte.

Friedrich II. stand persönlich an der Spitze der Sizilianisch-Provenzalischen Dichterschule und folgte dem Vorbilde der Troubadours. Schon hierdurch war sein Auge auf Südfrankreich gerichtet. Kein Wunder, dass er, der grosse Kosmopolit und hervorragendste Mann des Mittelalters nun auch die Träger der jungen Gothik und der Blüte der nordischen Ideale aufnahm als diese ihren Triumphzug durch das westliche Europa zu unternehmen begannen.

Da er somit einerseits französische oder französisch gebildete Architekten an seinen Hof oder in seinen Dienst nahm — das Innere von Castel del Monte sieht Bertaux als Beweis hiefür an — andererseits selbst der Träger einer Rückkehr zur Antike war, wie sie die mittelalterliche Kunst noch nicht gesehen, so ist es auf Grund aller dieser Tatsachen berechtigt, zu sagen, dass er die Stätte bereitete, wo die Antike und Gothik sich berühren und verbinden konnten. Friedrich II. ist somit als der wahre Vater der Kunst der Renaissance anzusehen.

Durch diese Auffassung glaube ich verschiedene von anderen bereits gemachte Andeutungen zu bekräftigen, indem ich diese Erscheinungen, auf die sie hinweisen, mit den hier geschilderten vorbereitenden Entwicklungsgängen in intimeren Zusammenhang bringe. Sie wird ferner durch die vortreffliche Arbeit E. Bertaux's[1]) bestätigt. Mit deutscher Gewissenhaftigkeit und französischer Klarheit hat er die grosse Zahl der seit dem Monumentalwerk von Schulz erschienenen Arbeiten gesichtet, geprüft und weitergeführt. Sein Urteil ist gerade hier als das eines Nichtdeutschen besonders wertvoll.

Zuerst hebt er die persönliche Tätigkeit des Kaisers hervor: „Die kaiserliche Kunst in Apulien und Campanien" — schreibt er — „lässt sich nicht ohne das Eingreifen des Kaisers erklären: Il faut

[1]) L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, I.

faire intervenir l'empereur. — C'est sa volonté et son goût qui ont fait sortir d'une génération d'artistes habiles et bien préparés, ces chefs-d'oeuvre inattendus, les augustales et les statues de Capoue... il a pu donner aux artistes des inspirations plus directes que des ordres. Omnium artium mechanicorum quibus animum advertit artifex peritissimus sagt von ihm Ricobaldo von Ferrara. — Er gab an Nicola de Cicola die Zeichnung zu den Türmen von Capua „Quod ipse propria manu consignavit" sagt Riccardo di San Germano. (S. 717).

Pour les statues et les bustes anonymes du Museo Campano, si habile qu'ait été le practicien, c'est l'empereur qui a été le vrai sculpteur.

Von der Kaiserlichen Schule schreibt u. a. Bertaux „Ihr Wirken teilte sich zwischen der Nachahmung der französischen und der antiken Kunst". (S. 780.) Hier haben wir die Verbindung der Antike und Gothik.

Er nennt diese Kunst un art composite crée par le goût de Frédéric II. (761).

S. 786 spricht er von den kaiserlichen Ateliers, die ihre Modelle in der antiken Skulptur suchten.

Über die Tragweite der antiken Neigungen des Kaisers sagt er:

Pour donner la vie aux germes d'art classique qui commençaient à poindre dans l'art campanien et apulien, il fallut l'intervention d'un souverain dont les idées et les projets dépassèrent de loin le siècle de Saint Louis. Il eut l'ambition d'élever à Capoue, devant un pont romain, une porte décorée comme un arc de triomphe.

Unter den rein gothischen Bauten bildet Bertaux eine Seitenapsis der Kathedrale von Cosenza ab. Sie ist ein rein französisches Werk und kann nur von einem Franzosen herrühren, ebenso deren Kapitäle.

Bertaux weist auf weitere französische Beispiele und geht dann zu solchen über, die eine Verbindung beider Stile bilden. S. 796 sagt er: D'autres monuments d'architecture française ont été élevés dans le sud de l'talie, non seulement par des moines, mais encore par l'empereur Fréderic II. Comme la chair de Pise, Castel del Monte a jusqu'à nos jours passé pour une création de génie, sans

autre modèle que l'antique: en Pouille comme en Toscane, un placage romain avait suffi à masquer le corps d'une construction toute française.

Ich hebe eine andere Stelle hervor, in welcher Bertaux ein weiteres Element der Renaissance anführt: die Verbindung von Antike und Naturstudium. S. 812 schreibt er: Il trouva autour de ses résidences de Campanie et d'Apulie des artistes capables d'exécuter ce qu'aucun sculpteur n'avait tenté depuis la fin de l'Empire romain: une statue et des bustes imités de l'antique et qui sont des portraits.

Mit schönen Worten bezeichnet Bertaux die Tätigkeit des Kaisers in der Kunst als eine Revolution und als eine Renaissance. S. 812: La révolution qui se trouva accomplie le jour où fut achevé l'arc de triomphe de Capoue est l'oeuvre d'une pensée directrice bien plutôt que d'une main de marbrier. La tentative de Renaissance dont l'Italie méridionale a donné l'exemple prematuré a eu pour auteur un homme de génie: ce n'est point le sculpteur: c'est l'empereur.

S. 717 sagt er ferner: Frédéric II. a réalisé à Capoue, une conception de la Renaissance dans le style de l'empire romain. —

Mit vollem Recht hebt endlich Bertaux hervor, dass dies geschah zur Zeit als Louis IX. (der Heilige) unter der Vormundschaft von Blanche de Castille in Frankreich regierte.

Dies Zusammentreffen ist in der Tat ein Ereignis von weltgeschichtlicher Grossartigkeit. Im Augenblick, wo unter dem heiligen Ludwig von Frankreich die Gothik dort ihre herrliche Blüte erreicht und zum Nationalstil der nordischen Völker wird, schliesst Friedrich II. von Hohenstaufen den fruchtbringenden Bund zwischen Gothik und Antike. Der italo-deutsche Imperator wird hierdurch zu einem der Gründer der italienischen Sprache und zum Vater des Nationalstils der Italiener: der Renaissance!

Statt erst am Ende der Gothik in diese einzugreifen, dringen der italienische Geist und die italienischen Elemente bei ihrer Ankunft sichtend in dieselbe ein.

IV.

CASTEL DEL MONTE, SEIN MEISTER UND NICCOLÒ PISANO.

Ich bin nicht in der Lage an der Streitfrage über die Heimat dieses berühmten „Magister Nicolas Pietri de Apulia" hier in wissenschaftlicher Weise teilzunehmen, glaube aber wenigstens auf Thatsachen hinweisen zu müssen, die eine Thätigkeit Niccolòs selbst in Apulien zu beweisen scheinen.

Bertaux nimmt an[1]) dass Niccolò Pisano in Apulien geboren, mit seinem Vater nach Toscana geschickt wird, um das Schloss von Prato zu bauen. Und hiermit würde man einen der Hauptwege kennen lernen, wie die Renaissanceströmung vom kaiserlichen Hofe und dessen Kunstschule nach Toscana übersiedelte.

Als Beweise eines Zusammenhangs Niccolòs mit Apulien rechne ich folgende: Der Vergleich, den Bertaux zwischen den Gruppen von je drei conisch abnehmenden Halbsäulen an den Ecken der Kanzel Niccolò Pisanos und denen der Wandpfeiler des ersten Stocks in Castel del Monte anstellt, ist sehr zu beachten (S. 796, 797). Hier sind es kräftige frühgothische Knollenkapitäle, in Pisa korinthische Kapitäle, an denen einige Blätter gothische Biegungen zeigen, aber dennoch als Akanthuslaub gezackt sind. Auch an den Seiten der Attika des Hauptportals von Castel del Monte zeigen die Photographien ähnlich behandelte Säulen. Andere

[1]) Op. cit. S. 802. Il est prouvé que Nicola di Pisa a fait partie de l'école impériale qui a travaillé pour Fréderic II, et sous son inspiration. Comme les plus savants des maîtres employés par le grand empereur, Nicola avait connu, en plus de la tradition byzantine, apulienne et siculo-campanienne, quelques oeuvres de sculpture antique et d'architecture française. Les seuls Italiens qui pouvaient entre 1250 et 1280 lutter de virtuosité avec le sculpteur de la chaire de Pise étaient des Italiens du sud.

Beispiele dieser charakteristischen Form sind weder mir noch Herrn Dr. Haseloff nach dessen mündlicher Mitteilung bekannt. Sie dürften der Signatur eines Meisters gleich kommen.

Der Umstand dass diese charakteristischen Gruppen dreier conischer Säulen nicht nur innen sondern auch an der Attica des Aussenportals vorkommen ist sehr wichtig. Er stellt einen engen Zusammenhang zwischen dem Autor der französischen Innengliederung und dem romanisirenden Aussenportal her, die sonst stilistisch so verschieden sind, dass man sie niemals als Werke eines und desselben 1240 thätigen echten französischen oder burgundischen Meisters ansehen darf.

Bei einem der italienischen Meister Friedrich II. ist dieses Nebeneinanderbestehen beider Richtungen ganz natürlich. An der Kanzel Niccolò Pisanos in Pisa kommt dieses überall vor.

Bertaux's Vergleich zwischen den Portalen der Schlösser Friedrich II. in Prato und Castel del Monte scheint nicht minder für einen direkten Zusammenhang überzeugend. Auch hier bestimmen antike Erinnerungen die Gesamtform, französische und antike Details stehen nebeneinander und vermischen sich in verschiedenartigsten Weisen und Verhältnissen. Es scheint keineswegs unmöglich, eine stilistische Verbindung zwischen denjenigen Kapitälen der Kanzel in Pisa, deren Blattwerk in den Massen als gothische Blätter gebildet, aber mit antiken Details ausgezackt sind, und jenen in ähnlicher Weise behandelten am Portal des Schlosses in Prato herzustellen. Zwischen den Kämpferkapitälen an diesem aber und jenen der Pilaster am Portal von Castel del Monte ist der Zusammenhang nicht minder offenbar, ja sogar mit einigen derer im Innern dieses Schlosses z. B. an einer Fensterthür des Hofs.

Diese Zusammenhänge und die seltene Erscheinung dieses Schlosses, das etwas vom Charakter eines Ideal-Gebäudes an sich trägt, machen es schwer der Versuchung zu widerstehen, nach dem Meister oder zum mindesten nach dessen Nationalität zu forschen.

Als ich die Photographien von Castel del Monte zum ersten Male sah, schien es mir offenbar, dass an den Kapitälen des Innern, der

frische Schwung der langen Blätter und ihre Knollen nur von einem Franzosen, wohl einem Burgunder herrühren könnten. An der guten Detaillierung einiger Knollen mit schönem gothischen Laub glaube ich noch jetzt, dass diese Kapitäle französisch sind. Andere Beispiele derselben Serie zeigen aber schon die Detaillierung der grossen Blätter im antiken Sinne (Petersille? als Akanthus behandelt), wie wir es in Prato und an der Kanzel in Pisa sehen (bei Bertaux Fig. 357 und 358).

Aus letzterem Grunde könnte man vielleicht glauben, dass diese Kapitäle in Castel del Monte, in Prato und an der Kanzel in Pisa drei verschiedene Phasen desselben Italieners sind, der auch eine vorzügliche gothische Schulung in Burgund oder an der Kathedrale von Lausanne oder von einem Burgunder in Italien, vermutlich an der Cisterzienserschule des Klosters von Fossanova[1]) erhalten hat, aber stufenweise mit jedem neuen Werke zu den antikisierenden Formen seiner Heimat zurückkehrt, mit diesen die importierten französischen Typen durchdringt und hiermit eine Renaissancearbeit vollbringt.

Da der Schwung der grossen Blätter einzelner Kapitäle des Portals in Prato, die sicher nicht von einem Franzosen sind, und anderer Niccolòs in Pisa vorzüglich ist, so hätte man am Ende glauben können, dass sogar die, welche echt französisch scheinen, ebenfalls von einem so vortrefflichen Meister wie Niccolò Pisano herrühren könnten.

Eines dieser Kapitäle im Erdgeschoss und ein zweites im ersten Stock über einem der Dreisäulenbündel, zwingen uns jedoch, uns zu Gunsten einer anderen Erklärung für das Vorhandensein dieser so echt französischen Kapitäle zu entscheiden. Ersteres ist bei Bertaux Fig. 355, S. 729 abgebildet. Die obere Blattreihe hat Knollen, während in der unteren Reihe die Blätter statt dieser in halber Höhe sich wieder nach oben richten und in Spitzen enden.

Es zeigt dies den Uebergang des ersten Kapitältypus zum zweiten mit lauter aufstrebenden Blättern, ein Uebergang der in Frankreich zwischen 1230—1240 sich vollzieht. Der Meister dieser

[1]) Siehe Enlart, a. a. O. S. 10—11.

zwei Beispiele von Kapitälen kannte somit die neuesten französischen Moden und war kürzlich in Italien angelangt. Hiermit scheint auch das Vorhandensein der ganzen Serie der inneren Kapitäle entschieden. Sie sind als das Werk einer Gruppe Burgundischer Steinmetzen zu betrachten, welche sei es von den Cisterziensern von Fossanova für diesen Bau aus ihrer Heimat gerufen wurden, um an diesem Bau Theil zu nehmen, oder auf der Wanderung von selbst dahin gelangt waren.

Es wäre somit nicht ganz ausgeschlossen, dass Niccolò Pisano sogar der Meister von Castel del Monte selbst sein könnte, wobei allerdings wahrscheinlich ist, dass der Kaiser der Schöpfer dieses Idealgrundrisses ist.

Bertaux bezeichnet einmal Castel del Monte als „un placage romain masquant le corps d'une construction toute française" und erinnert an die Ansicht, welche es als eine Schöpfung eines Genies ohne weiteres Vorbild als die Antike ansieht. Vielleicht erweckt der Anblick des Schlosses diese Eindrücke, aber aus den Photographien allein ist es mir nicht geglückt, ausserhalb des Portals römische oder antike Anklänge zu finden.

Mir scheint diese Eindrücke dürften eher aus dem mächtigen Ernst und der strengen Einfachheit des Aeusseren hervorgehen, wenn sie, wie hier, im Bunde mit der absoluten Regelmässigkeit solcher geometrischer Idealfiguren auftritt. — In glücklichen Fällen ergiebt sich hieraus wie eine eigentümliche Erscheinung, eine Art übernatürliche Bestimmung des Gebäudes, die von unvergleichlicher Wirkung sein kann.

Ich verweise hier auf mein Kapitel „der Idealbau als Stilrichtung"[1]) wo ich vor Castel del Monte das romanische Schloss Viel Harcourt zu Lillebonne bei Hâvre mit von Rundthürmen vertheidigten kreisrunder Umwallung anführte. Das Baptisterium von Pisa, seit 1153, sowie der Glockenthurm von Pisa seit 1174, besonders letzterer können ebenfalls als Idealbauten betrachtet werden.

In Castel del Monte dürfte die kegelförmig isolirte Anhöhe die das Schloss bekrönt der Ausgangspunkt seines Baugedankens

[1]) Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, Bd. II, S. 366 ff.

gewesen sein. Vielleicht aber auch hat Friedrich II. gerade diesen Platz ausgesucht um einen Idealgedanken auszuführen.

Einen wichtigen Beitrag zur Klärung dieses Problems hat Dr. Haseloff beigebracht [1]). Er erinnert daran, dass die Cisterzienser der einzige von Friedrich II. begünstigte Mönchsorden waren und weist dann auf die unbeachtete Stelle des Chronicon Marie de Ferraria, die lehrt, dass 1224 zahlreiche Conversen dieses Ordens in den Dienst des Kaisers aufgenommen wurden, um für ihn im ganzen Reich Schlösser und Burgen zu bauen. Haseloff bemerkt zwar, dass die Bauten Friedrichs aus jenen Jahren noch keinen Cisterzienserstil aufweisen und dass die gothische Zeit des Kaisers erst kurz vor 1240 beginnt. Es gibt jedoch diese Nachricht der Vermutung, dass der Architekt von Castel del Monte bei den Cisterziensern ausgebildet wurde — oder wenigstens seine gothischen Kenntnisse von ihnen erhalten hatte — grössere Wahrscheinlichkeit.

---

[1]) Das Kastell in Bari, herausgegeben vom kgl. Preuss. Historischen Institut in Rom bearbeitet von Arthur Haseloff, Berlin, Asher & Co. 1906 letztes Kapitel.

V.

UNTERSCHIED ZWISCHEN MISCHWERK UND RENAISSANCEVERBINDUNG.

Wie soll man bei dergleichen Zusammenstellungen antiker und gothischer Elemente ein blosses Mischwerk von einer Verbindung im Renaissance-Geist unterscheiden?

Von letzterem kann nur da die Rede sein, wo eine gothische Komposition oder eine gothische Motivgliederung oder ein Motiv im antiken Sinne umgeformt oder detailliert wird.

An der Kanzel Niccolò Pisanos wirken die Spitzbogen mit Dreipässen nur noch wie Rundbogen und verschiedene Knollenkapitäle sind als Akanthus detailliert. An der Brüstung haben die Knollenkapitäle verjüngte Schafte. Und wenn man auch hier einerseits vom Eindringen gothischer Elemente sprechen darf, so muss man zugeben, dass in diesen und neben denselben Niccolò eine Renaissance-Thätigkeit entwickelt hat. Unter den Figuren sieht man nebeneinander lockige Köpfe nordischer Kerle, antike Köpfe mit seligem Lächeln und grübelnde nordische Gelehrtenköpfe.

VI.

DIREKTE ÜBERGÄNGE VOM ROMANISCHEN ZUR RENAISSANCE.

Am Baptisterium zu Pisa sehen wir fast gleichzeitig folgende drei Erscheinungen. Erstens die klassische Blüte des Pisanisch-romanischen Stils am Äusseren des Erdgeschosses mit seinen schönen vier Portalen. Die korinthischen Kapitäle der Arkaden sind wundervoll geschwungen, die langen Blätter haben so schöne Linien wie die schönsten französischen Wasserblattkapitäle, aber alles ist gut als Akanthus detailliert. Zweitens, weiter oben sieht man das sporadische Auftreten gothischer Details innerhalb des Romanischen und drittens: innen am zweiten Pfeiler rechts vom Eingang ein gothisches Wasserblattkapitäl, dessen Knollen schon mit antiken Blattspitzen detailliert werden und unter dessen Abakus eine antikisierende Blattreihe läuft — somit ein Beginnen der Renaissance zeigt —.

An der Säule links von der Kanzel sind die Knollen schon als Akanthus und Palmettenförmige Blätter durchbrochen, obgleich eine der Ecken des Abakus von romanisierenden Bestien gestützt wird. An diesem Kapitäl geht das Romanische neben der Gothik in die Renaissance über. Und an zwei der durchgehenden Pfeiler kommen ferner korinthische Kapitäle vor. Bei dem einen ist das Laub eigentlich schon besser gebildet, als es noch zur Zeit Albertis in Florenz der Fall war.

VII.

DIE RENAISSANCE UNTER GOTHISIERENDEM GEWANDE.

CHARAKTERE DER ZEIT ZWISCHEN FRIEDRICH II. UND BRUNELLESCO CA. VON 1250—1420. Die Kunst der Zeit[1]) die hier in Betracht kommt, besteht aus den unglaublichsten Mischungen und bildet verschiedene Übergangsphasen von der romanischen Architektur zu der der Renaissance. Innerhalb dieser unterscheidet man nicht blos Formen von aufeinanderfolgenden Entwicklungsstufen, sondern auch verschiedene gleichzeitig nebeneinander bestehende Stilrichtungen oder Stilströmungen.

DIE STILPHASEN ZWISCHEN CA. 1250—1420. Wenn auch nicht streng abgegrenzt, so sind zu erkennen:

a) die erste Übergangsphase infolge des sporadischen Auftretens gothischer Elemente;
b) die Blütezeit der Renaissance in gothisierendem Gewande;
c) die Übergangsphase letzterer zum Stile Brunellescos.

Nichts ist hemmender für das Verständnis historischer Vorgänge, als wenn diese uns unter unrichtigen, ihrem Wesen nicht entsprechenden Namen und Bezeichnungen entgegentreten.

So ist es der Fall mit der Kunst, die sich von 1250—1420 etwa ausdehnt, wenn man diese als die eines gothischen Stils bezeichnet.

Es hat in Italien weder eine Nurgothische Phase, noch eine streng- oder reingothische Phase gegeben. Es hat in Italien so gut wie keinen gothischen Stil gegeben, sondern eine gothisierende Mode der Renaissance. Eine Renaissance in gothi-

[1]) Siehe: die Architektur der Renaissance in Toscana, Bd. X S. 2 wo ich sie 1884 als Zeit der Umwandlung des gothischen Stils im XIII. und XIV. Jahrhundert bezeichnet habe.

schem Gewande, eine Übergangskunst vom Romanischen zur Renaissance. Es ist von der grössten Wichtigkeit, dies stets vor Augen zu haben.

Nördlich von den Alpen liegt zwischen den romanischen Stilen und dem der Renaissance eine 350—400jährige Zwischenzeit: die der Entstehung, des Aufblühens und Absterbens der Gothik. Die Renaissance und die romanische Kunst werden in Italien nicht durch die Gothik wie durch einen mächtigen Wall total auseinandergerissen.

Als Bestätigung meiner Auffassung, dass wir hier vor einer Renaissance unter gothischem Gewande und vor einem nationalen Aufschwung stehen, dienen besonders die folgenden Erscheinungen.

DIE ACHTUNG DES STAATES FÜR DIE GROSSEN MEISTER. In diesem Bewusstsein der Regierung spricht sich die Macht des Emporblühens der neuen Zeit und des neuen Geistes der Renaissance aus.

Im Beschluss der Florentiner Regierung vom 1. April 1300, Arnolfo von allen Steuern zu befreien, wird er als der berühmteste und erfahrenste Meister des Kirchenbaues der Gegend bezeichnet. Man hofft durch seinen Fleiss, seine Erfahrung und sein Genie, den schönsten und würdigsten Tempel in Toscana zu erhalten.[1])

Im Akt vom 12. und 13. April 1334, der Giotto zum Meister des Doms, der Mauern und Befestigungen und sämtlicher Arbeiten der Commune von Florenz ernennt, heisst es, man glaube auf der ganzen Welt keinen zu finden, der für diese Ämter geeigneter sei, als er. Er wird in der Malerei als il piu sovrano maestro seiner Zeit bezeichnet.

Man ist sich auch der Fortschritte der Kunst bewusst und hebt sie öffentlich hervor. Gelegentlich der Grundsteinlegung des Campanile Giottos, 18. Juli 1334 steht unter anderem[2]):

E soprastante e proveditore della detta opera di Santa Reparata fu fatto per lo comune maestro Giotto nostro cittadino; il piu

---

[1]) Siehe den Wortlaut bei Guasti, C. Santa Maria del Fiore, Firenze 1887. S. 20.

[2]) Ebenda S. 43.

sovrano maestro stato in dipinture che si trovasse al suo tempo, e quegli che piu trasse ogni figura e atti al naturale.[1])

DAS VERLANGEN NACH EINEM NEUEN STIL UNTER DEM GOTHISCHEN GEWANDE UND WEITERE BEISPIELE. Dies Verlangen spricht sich auch in folgendem aus. Man will nicht die nordische Gothik, sondern ihr Alphabet, um italienische Gedanken auszusprechen. Den 15. Mai 1401 während einer der Streitigkeiten am Mailänder Dom sagte Parolo da Calco zu Giovanni Alcherio „Unsere Kirche" hat nichts zu tun mit alten Sachen, sie verlangt neue Sachen.[2])

In den Erscheinungen, welche die Phase der ersten Übergangsstufe bilden, sahen wir — mit Ausnahme vielleicht weniger Cisterzienserbauten — dass mit dem Tage, wo die Gothik sich in Italien vorstellt, sie höflich ersucht wird, einen Teil ihres Systems vor der Thür stehen zu lassen. Durch diese Sichtung und durch die Verbindung der aufgenommenen Formen mit den romanischen der Pisaner und Süditaliener bilden sich sofort Quellen der Renaissance. In mehrfacher Weise ferner knüpft die Renaissance direkt an das Romanische an und wiederum fliessen verschiedene romanische Elemente oft ununterbrochen in die Renaissance hinüber.

Als Ergänzung der Vorgänge der Umwandlung, die wir bei Niccolò Pisano und im Baptisterium in Pisa schilderten, sei noch ein ähnliches Beispiel aus Süditalien angeführt.

Das, was Bertaux[3]) vom Wirken des letzten aus der kaiserlichen Schule hervorgegangenen Meisters schreibt, scheint besonders bezeichnend. Melchiorre da Montalbano hatte 1253 die Kathedrale von Rapolla erbaut, deren Portal in der Skulptur und Architektur den französischen Stil zeigt. An Melchiorres Ambon von Teggiano 1279, Bl. XXXV, bestehen die französischen Erinnerungen nur in den Knollen von Kapitälen, währenddessen Adam und Eva zeigen, dass der Meister aus einem der Kaiserlichen Ateliers stammte, die

[1]) G. Villani, Cronica, libro XI, cap. 12 bei Guasti, G. Santa Maria del Fiore, S. 44.

[2]) Siehe in den Annali della fabbria del Duomo di Milano, die Streitigkeiten am Tage dieses Datums.

[3]) S. 784—786.

ihre Modelle in der antiken Skulptur suchten. Melchiorre hat später das Portal der Kathedrale von Teggiano erbaut. Vom Vergleiche des letzteren mit jenem von Rapolla schreibt Bertaux: Mais il faut reconnaître que, dans les vingt-cinq ans qui séparent ces deux séries d'ouvrage, l'artiste a oublié la plupart des formules françaises qu' il avait appliquées d'abord, pour conserver seulement le goût de l'art antique.

In der Blütezeit dieser Phase sehen wir allerdings ein quantitatives Zunehmen gothischer Motive, welche auch zuweilen grösseren Teilen von Gebäuden ein gothisierendes Aussehen verleihen. Zugleich sehen wir aber ein ebenso energisches zähes Festhalten an antiken Elementen wie der Rundbogen und das verschiedenartigste Detail, wie es die Vortrefflichkeit des antikisierenden Renaissance-Ornaments des Doms in Siena zeigt.

DIE RUNDBOGEN-GOTHIK. Die Einführung des Rundbogens statt des Spitzbogens führt zu einer Stilrichtung, die man als „Rundbogengothik" bezeichnen könnte. Durch die Verbindung des italienischen Gefühls für schöne Verhältnisse des Raums und der Gliederung bringen sie eine Reihe Werke von grosser Renaissance-Schönheit hervor. Zu nennen sind:

Die ausgeführten Teile des neuen Doms von Siena, begonnen 1340. Sie zeigen eine reifere Schöpfung der gleichen Stilstufe, wie das berühmte Schloss Gaillon, das der italienische Grossmeister Fra Giocondo, architecte du Roi et de la Ville de Paris, für den Kardinal von Amboise im italo-französischen Kompromisstil 1500 errichtete.[1])

Die namenlos schönen Verhältnisse der Arkaden werden an Wonne von keinem Werke des Bramante'schen Zeitalters übertroffen und der dekorative Effekt der Ornamente erinnert an diejenigen Stücke in Gaillon die, im Gegensatz zu den dort von den Scarpellini ausgeführten, von ihren französischen Steinmetzkollegen etwas unbeholfen nach italienischen Vorbildern ausgeführt wurden.

---

[1]) Siehe meine Baukunst der Renaissance in Frankreich, I, S. 69 ff. und 96. Der Cicerone Burckhardts hält dies Fenster für ein Werk des 15. Jahrhunderts.

Die scheinbare Methode, die bei der Wiedereinführung des Rundbogens befolgt wird, hat etwas Verwandtes, aber Umgekehrtes von derjenigen, die in Frankreich während des sogenannten Style François I. befolgt wird.[1])

Für die Charaktere des Übergangsstils von dieser Phase zum Stile Brunellescos, verweise ich auf meinen Gesamtüberblick in der Architektur der Renaissance in Toscana. Bd. XI.

[1]) Siehe ebenda, Band I S. 106 – 110.

VIII.

WAS HAT ITALIEN DURCH DIE RENAISSANCE IM GOTHISIERENDEN GEWANDE GEWONNEN?

Durch die Überwindung neuer Probleme und Änderungen und durch die Assimilation neuer Elemente wurde diese Stilperiode zu einer stärkenden Prüfungszeit und Übungstätigkeit. Der Rahmen der Lösungen wurde erweitert.

Die nordischen Errungenschaften auf dem Gebiete der gothischen vertikalen Kompositionsweise brachten neue Lösungen und eine leichtere Struktur der Gewölbe und Pfeiler mit sich. Die realistische Verwendung der einheimischen Vegetation führte den vorherrschenden Akanthustypen neue Elemente der Verzierung hinzu, wie sie die Werke Ghibertis und della Robbias vielfach zeigen. Aber schon das Alte Rom hatte prächtige Beispiele natürlicher Pflanzen als Ornament geschaffen.

Hätte die Renaissance nur die Mission gehabt, der Nationalstil des lateinischen Teils der italienischen Bevölkerung zu werden, so hätte sie diese Aufgabe im gegebenen Moment wohl ohne fremde Elemente zustande gebracht. Die Denkmäler Pisas sagen zum ersten Mal in marmorner Sprache lange, ehe es im Worte erklang: l'Italia farà da se! Italien hatte aber eine noch höhere Mission, diejenige, das erste und somit älteste Volk der modernen Welt zu werden.

Demgemäss musste das Programm ihrer eigenen Kunst und die der modernen Welt: die Kunst der Renaissance erweitert werden.

Im Gegensatz zur Gothik ist die Renaissance ein Weltstil. Hierzu bedurfte sie eines weiteren Blicks und einer weiteren Leistungsfähigkeit. Sie musste fähig werden, nicht bloss den materiellen

Bedürfnissen, sondern denen des Geistes und des Geschmacks der Völker Rechnung zu tragen. Indem sie die zwei grössten dankbaren Gegensätze: Antike und Gothik — die horizontale und die vertikale Kompositionsweise — zu verbinden lernte, wurde sie fähig, nach allen Richtungen hin ihre Mission zu erfüllen.

Um dieses Bündnis zu ermöglichen, stellte sich die Gothik sozusagen den Italienern als eine Gefährtin vor; und um die Aufgabe zu vollenden kamen hundert Jahre später die Italiener nach Frankreich und zu den andern nordischen Völkern, oder Architekten aus letzteren gingen wieder nach Italien, um sich dort weiter zu bilden.

Um durch den Titel dieser Schrift nicht den Gedanken zu erwecken als hätte ich sie im unseligen nationalistischen Geiste verfasst, muss ich zum Schluss ausdrücklich betonen, dass nichts mich zu glauben berechtigt, dass mit Friedrich II. auch deutsche Kultur und Architektur auf die Entstehung der Renaissance in Italien eingewirkt hätten. Es waren nur die italienischen Elemente in der Natur und Erziehung des grossen Kaisers welche es diesem ermöglichten, den hier besprochenen Teil seiner Thätigkeit zu vollbringen.

Rom, den 21. Dezember 1907.

F. BRUCKMANN A.-G. IN MÜNCHEN

Nach 24jähriger Tätigkeit wird im Herbst 1908 vollständig:

DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN TOSCANA

Nach den Meistern geordnet.

Dargestellt in den hauptsächlichsten Kirchen, Palästen, Villen, Monumenten etc.

Begonnen von der Gesellschaft S. Giorgio in Florenz

Herausgegeben und weitergeführt von

C. VON STEGMANN (†) und H. VON GEYMÜLLER

Groß-Imperialformat 64X45 cm. Etwa 500 Textseiten mit gegen 600 Abbildungen in Lichtdruck etc. und ca. 450 Tafeln in Kupferstich, Farben- und Lichtdruck etc.

Vollständig in Lieferungen 2300 Mark. In 11 starken Leinwandmappen, der Registerband gebunden, 2390 Mark.

Als Sonderdrucke aus vorstehendem Werke sind erschienen:

MICHELANGELO ALS ARCHITEKT

Nach neuen Quellen von

DR. HEINRICH FREIHERRN VON GEYMÜLLER

66 Textseiten 64X45 cm mit 39 Abbildungen in Lichtdruck, Lithographie und Zinkätzung und 14 Tafeln in Kupferstich, Lichtdruck und Lithographie.

In 65 numerierten Exemplaren gedruckt. In Mappe 200 Mark.

RAFFAELS PALAZZO PANDOLFINI IN FLORENZ

von DR. HEINRICH FREIHERRN VON GEYMÜLLER

18 Textseiten 64X45 cm mit 12 Abbildungen und 6 Tafeln in Kupferstich und Lichtdruck.

In 50 numerierten Exemplaren gedruckt. In Mappe 75 Mark.

Ref
G 33

DATE DUE

GAYLORD			PRINTED IN U.S.A.

NA 520 G338
Friedrich II von Hohenstaufen and
Loeb Design Library AOV2864
3 2044 027 030 691